

SOBRE IMA[R]GENS ETNOGRÁFICAS

Marcos Alexandre dos Santos **Albuquerque**¹

Iª Margem: Campo & Contracampo

O diretor de cinema Jean-Luc Godard disse mais de uma vez que a imagem é uma “forma que pensa”. Se a imagem é mesmo uma forma que pensa então ela deve ter um mecanismo para isso. Não pretendo aqui fazer uma discussão sobre o fundamento teórico da imagem cinematográfica, mas proponho utilizar livremente esse mote e pensa-lo através da antropologia.

Começo com um pequeno exemplo, tomado do próprio Godard. No filme que dirigiu, *Nossa Música* (2004), Jean-Luc Godard (interpretando a si mesmo) explica rapidamente o mecanismo dialético da imagem durante uma cena em que realiza uma palestra sobre “o texto e a imagem” a estudantes de cinema de Sarajevo. Trata-se de uma discussão sobre as noções de campo e contracampo na teoria cinematográfica. Sua didática consiste em contrapor uma fotografia de 1948 onde se vê um grupo de israelenses entrando no mar rumo à “Terra Prometida” com outra fotografia onde há palestinos que entram no mar “rumo ao afogamento”. Godard define como *campo* a fotografia do grupo “vencedor”, os israelenses, e *contracampo* a do grupo “perdedor”, os palestinos. De uma forma geral essa distinção permite entender porque o “povo judeu” se tornou *ficção* e o “palestino” *documentário*. Isso acontece porque o *campo* define o lugar do escriturado, portanto *ficção* que torna o *imaginado* a *certeza* e o *contracampo* o espaço do *real*, lugar ainda destituído de escrituração e, portanto, espaço da *incerteza*.

Quando Godard propõe a noção de campo e contracampo para pensar a imagem do “povo judeu” e a do “povo palestino”, respectivamente, ele não faz referência propriamente a relação antagônica entre dois “povos diferentes”, esse é antes, pode-se dizer, um bom exemplo. A questão principal se concentra no fato de que um único evento histórico (o “real”) tem distintas produções discursivas, *ficção* como épico, no caso do “povo judeu”, e *real* como documentário no caso do “povo palestino”. Um

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

mesmo evento histórico, a ocupação da palestina pelos judeus e a diáspora palestina, a partir de projetos estéticos-políticos diferentes.

Segundo Mitre *et al.* (2003) Godard “propõe uma discussão sobre campo e contracampo, termos próprios do cinema, que ele transporta para a análise das imagens e da história. Godard metaforiza”. Ao instalar uma questão técnica do cinema, o tópico da dialética da linguagem cinematográfica, para o campo da História, Godard usa de uma metáfora própria do cinema para fazer filosofia com a imagem. Assim, Godard “afirma sua teoria ao usar de forma não convencional o campo e o contracampo” (*Ibid.*)

Nesse sentido, para Godard judeus e palestinos,

ocupam as diferentes perspectivas que a relação entre campo e contracampo permite, porque cada um enxerga a sua história de maneira diferente, cada um constrói a sua versão da história. Enquanto os judeus entram na água para encontrar a sua terra prometida, os palestinos entram na água para ir ao encontro do afogamento. É a ficção que os explica, pois eles estão indo em busca de consumir suas profecias, onde realizarão grandes atos, que resultarão numa guerra sem fim no Oriente Médio. Os palestinos, por sua vez, são expulsos do território que ocupavam há muitos séculos e se tornam assim alvo de opressão, de incertezas, o documentário. Godard, citando Mahmoud Darwich, diz: ‘vemos que, na realidade, a verdade tem duas faces’. A do povo perdedor e a do povo vencedor (*Ibid.*).

Como bem lembram os autores (*Ibid.*),

Não se trata, é bom ressaltar, de uma correlação entre verdade/documentário e encenação/ficção. A verdade tem sempre dois lados. E isso significa que tanto o documentário quanto a ficção nos transmitem apenas uma parte ou um lado da verdade. Essa limitação é inerente. Um filme que se pretende mais real que outro é no mínimo inocente.

Godard mostra como a ficção “enriquece a experiência da realidade” (*Ibid.*). Segundo Fonseca *et al.* (2003)

Através do embate, o filme pode ser visto como um defensor do direito de resposta dos vencidos. Godard afirma preferir as histórias cujos narradores tiveram suas cabeças decepadas. Os vencidos teriam este espaço justamente quando são desconstruídas as narrativas lineares, quando os conflitos são desnaturalizados e se abre brecha para o outro, para a nova versão.

Portanto, Godard utiliza os conceitos de campo e contracampo não no seu sentido usual de técnica cinematográfica, mas em um sentido metafórico, filosófico e político.

Nesse artigo utilizo essa metáfora (campo e contracampo) para explorar o campo da História no filme etnográfico. Na tentativa de ser didático, mas correndo o risco de fazer graves reduções, pode-se dizer que na antropologia, e nos filmes etnográficos, um dualismo perene é a da relação, quase sempre agonística, entre tradição e modernidade. Esses dois termos, e suas variantes, constituem parte significativa do *corpus* de signos (paradigmas) das narrativas (sintagmas) antropológicas e dos filmes etnográficos.

Nos exercícios fílmicos experimentais, o hibridismo, o terceiro espaço e as identidades hifenizadas complicam esse dualismo e se apresentam como uma ferramenta útil para a construção de novas sintaxes. Nesse artigo exploro essa questão a partir da análise de um mostruário do filme etnográfico e sua crítica. Nesse sentido, aproximo a noção de campo e contracampo, como procedimento da montagem (edição) cinematográfica à noção de *collage* (justaposição) tal como Clifford (1998) definiu a “atitude etnográfica” no seu conhecido texto Sobre o Surrealismo Etnográfico.

IIª Margem: Etnografia

Em 2006 um grupo de antropólogos e realizadores de filmes etnográficos, dentre eles Paul Henley e David MacDougall, lançaram o Manifesto de Leiden (2006). Esse manifesto continha 10 pontos, o primeiro deles afirmava que o filme etnográfico tinha por principal princípio a etnografia,

A Etnografia é o instrumento com o qual cada geração de antropólogos tem testemunhado a diversidade cultural de sua época. A melhor etnografia inspira-se na teoria e contribui para a reflexão teórica, porém com frequência é a etnografia que resiste ao tempo, mesmo depois que as teorias que a tinham influenciado tornam-se obsoletas. O cinema pode ser utilizado para dilatar a dimensão do testemunho etnográfico, referindo-se as teorias quando for o caso, com o objetivo de moldar o conteúdo e a forma de certos filmes.

Os autores do manifesto afirmavam que o filme etnográfico tinha como principal característica ser um produto da relação do antropólogo com os nativos através de um trabalho de campo de longa duração. Os autores lembravam que se as teorias podiam se tornar anacrônicas e deficientes, a etnografia resistiria por muito mais tempo.

Essa afirmação se encontrava com a própria tradição antropológica na qual a etnografia é a principal metodologia, caracterizada por ser essencialmente qualitativa e não quantitativa. A tradição do trabalho de campo e a produção de etnografias são

recorrentemente atribuídos ao pioneirismo de Malinowski. Mas aqui eu gostaria de tematizar esse tópico a partir da tradição francesa. Nesse sentido sigo o ensaio de James Clifford (1998), Sobre o Surrealismo Etnográfico.

Segundo Clifford (*Ibid.*) a etnografia e a antropologia francesa nascem em um período marcado por vanguardas políticas e artísticas, em um ambiente modernista que colocava em pauta a questão da mudança social e cultural. Os primeiros etnógrafos franceses estavam bastante influenciados por esse ambiente que era caracteristicamente dominado pelo surrealismo.

Clifford (*Ibid.*: 133) definiu o surrealismo, a partir de Max Ernst, como “a junção de duas realidades, inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas”, definição bastante ampla mas próxima do projeto antropológico de ser uma ciência da tradução cultural. Clifford (*Ibid.*) usa o termo surrealismo “num sentido expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições”. Para Clifford a etnografia unida com o surrealismo permitiu a emergência do que o autor chamou de “atitude etnográfica”. Essa *atitude* se caracterizava por atacar o familiar, valorizando a colagem e a justaposição de contrários, positivando os diversos sincretismos e o relativismo cultural.

Clifford (*Ibid.*) propõe três características daquilo que chama de uma “atitude etnográfica”. Primeiro, “ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis”. Segundo, acreditar que o outro fosse “acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da mentalité primitive de Levy-Bruhl.” E, terceiro, o exemplo vem de Marcel Griaule, que num ensaio publicado numa revista surrealista, “ridiculariza as teses estéticas dos amantes de arte primitiva que duvidam da pureza de um tambor baoule porque a personagem esculpida nele carrega um rifle.” O surrealista etnográfico “se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos. Griaule equaciona o deleite europeu com a arte africana ao gosto africano por tecidos, latas de gasolina, álcool e armas de fogo” (*Ibid.*: 149).

Sobre uma possível “etnografia surrealista”, Clifford (*Ibid.*: 167) diz que “em termos gerais, o mecanismo da collage pode servir como um ‘útil paradigma.’ Para o autor (*Ibid.*),

o momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não-mediada com a mera incongruência. (...) ver essa atividade em termos de uma collage é manter à vista o momento surrealista. (...) a collage traz para o trabalho elementos que continuamente proclamam sua condição estrangeira ao contexto da apresentação. Escrever etnografias a partir do modelo da collage seria evitar a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório contínuo.

O principal evento que demonstrava esse encontro foi a Missão Dakar-Djibuti que durou de 1930 a 1933 e foi organizada por Marcel Mauss, então diretor do Museu do Homem. A Missão tinha por objetivo descrever as populações do norte da África e recolher cultura material para compor o acervo do museu.

Muitas das imagens e textos primeiramente divulgados por essa Missão foram publicados em seminários e revistas surrealistas, principalmente *Minotaure* e *Documents*, ambas editadas pelo escritor surrealista Georges Bataille. É famosa a frase de Michel Leiris (arquivista da Missão) publicada em artigo e depois no seu livro *A África Fantasma* (1936), disse ele “é preciso olhar as fotos que foram tiradas para imaginar que estou em alguma coisa que pareça a África” (*Apud* Peixoto, 2006: 301). Como se expressou Peixoto (*Ibid.*), Leiris “acentua a distância entre as imagens da África e a África real”. Nesse sentido essa imagem do exótico não é o “real”, mas é um real, um modelo, um tipo, uma reprodução e uma verdade, pois estar lá sem a companhia do exótico é a decepção. O viajante quer encontrar o real exótico, nem que para isso esse exótico tenha de ser imposto, recortado do campo para se colocar como fragmento de um quadro, de um campo de visão produzido e construído de forma a representar o desejo e a demanda pelo exótico. Portanto, o sentido de sua frase é bastante claro, as imagens da África que circulavam no imaginário europeu insistiam em um recorte imagético que procurava purificar a África do contato com o ocidente, procuravam assim exotizar o continente a fim de serem eficazes e legítimas aos olhos *viciados* dos europeus.

Essa contradição entre tradição e modernidade era o principal espaço por onde os etnógrafos exerciam uma crítica vanguardista (surrealista) aos projetos e aspirações mais hegemônicas. Era, portanto, situando a linguagem entre suas contradições que o surrealismo e a etnografia apontavam unidas para uma crítica da representação do *outro*.

Em certo sentido essa constatação foi utilizada pelos cineastas africanos e pós-coloniais para denunciar a representação da África no imaginário europeu e ocidental. Resumindo a polêmica a partir das metáforas apresentadas no tópico anterior, para esse

cineastas o privilégio do campo em relação ao contracampo na síntese da linguagem visual ocidental sobre a África insistia em apontar o tradicionalismo como polo positivo (campo) em relação ao hibridismo modernizante do contracampo como polo negativo. Exotismo e autenticidade eram então corolários de uma África “real” em oposição ao contexto histórico daquele momento que marcava o início dos projetos de independência dos países africanos.

Afrique 50 pode ser considerado o primeiro filme sobre a África de cunho pós-colonial. Realizado em 1950 na França por Roger Vautrier, o filme mostra como a administração colonial francesa implicava no enriquecimento das corporações francesas e na miserabilidade que essa política infligia aos africanos através do regime das taxas, impostos e subempregos. Em 1953, a esquerda da Nouvelle Vague francesa, Chris Marker e Alain Resnais, produziram o curta metragem de denúncia *As Estátuas Também Morrem*. No filme os autores questionam a objetificação da África nos museus franceses através da contraposição entre a positividade da apreciação estética ocidental dessa arte negra em relação a violência do projeto colonial, entre a vida das estátuas “salvas” no estrangeiro e a morte das pessoas no interior do projeto colonial.

Em 1955, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr e Paulin Vieyra, então estudantes senegaleses em Paris, realizam *Afrique sur Seine*. Este pode ser considerado o primeiro curta-metragem feito por cineastas africanos, no filme os estudantes senegaleses em intercâmbio tematizam a diáspora negra e questionam os franceses acerca da representação desses sobre a África.

Nesse mesmo ano, em maio de 1955, o antropólogo francês e cineasta Jean Rouch (fortemente influenciado pelo surrealismo²), projetou seu filme *Lês Maîtres Fous* na sala de cinema do Musée de l’Homme, em Paris,

o filme, apesar de mudo, foi acompanhado por um comentário improvisado pelo próprio autor. Entretanto, da janela aberta da cabine de projeção onde estava, Jean Rouch ouvia, como ele próprio afirma ‘subir da sala um vento de revolta e de protesto’. Quando desceu para a sala de projeção, Jean Rouch foi acolhido com vaias e seu próprio diretor de tese, Marcel Griaule, vermelho de raiva, esbravejou dizendo-lhe que tinha que destruir o filme imediatamente. O cineasta africano Paulin Vieyra³ [disse] que o filme era um verdadeiro escândalo. [...] nesta mesma ocasião, Rouch foi convidado pelo doutor Charles Pidoux, apoiado por Michel Leiris, a organizar uma projeção no Hospital Psiquiátrico Sainte-Anne. (Batista, 2004: 79).

² Ver detalhes dessa relação em Gonçalves (2008).

³ Um dos diretores de *Afrique sur Seine*.

Um pouco depois, em 1963, foi realizado um encontro em Paris entre o escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembene⁴ e Jean Rouch. Nesse evento Sembene critica Rouch e os antropólogos que fizeram filmes etnográficos na África. Como exemplo Sembene cita o mais polêmico filme de Rouch, *Os Mestres Loucos*.⁵

Como escreveu Bamba (2009: 95), esse encontro foi histórico porque “pela primeira se expressava claramente, pela voz de Sembène, uma parte da opinião negativa dos primeiros cineastas africanos sobre o retrato etnográfico da África”. O autor continua,

A divergência entre os pontos de vista sobre a representação etnográfica era patente. De um lado, Rouch procurava defender seus filmes agarrado à própria noção de etnologia. Para ele, um olhar de fora sobre uma realidade alheia é uma vantagem, pois ‘alguém posto diante de uma cultura que lhe é estrangeira vê certas coisas que as pessoas que estão no interior dessa mesma cultura não enxergam’. Sembène, ao contrário, acha que, tratando-se de uma realidade cultural diferente, “não basta ver, mas é preciso analisar (*Ibid.*: 95-6).

Assim, para Sembène, os filmes de Rouch,

como todo o cinema etnográfico, ‘congela uma realidade, mas não consegue dar conta da sua evolução’, da dinâmica interna a essa realidade. Em outras palavras, o cineasta senegalês critica a visão reducionista e, às vezes, folclórica que os filmes de Rouch apresentam da complexidade da realidade africana (*Ibid.*).

Mais incisivo foi,

outro grande nome da velha guarda do cinema africano, Med Hondo, (...) ao afirmar que o cinema de Jean Rouch era um “cinema do menosprezo”, ou seja, ele é ‘um homem que sempre olhou os africanos como insetos’. Por trás da ‘suposta especificidade cultural africana’, diz Hondo, os filmes de Rouch, na verdade, ‘ridicularizam’ o homem africano (*Ibid.*)⁶.

⁴ Em 1966, Sembene, lança seu primeiro filme, *A Negra De...* Baseado em um fato real e publicado em 1961 como um conto homônimo do próprio diretor, o filme narra a história de uma jovem senegalesa que vai trabalhar na França como empregada na casa de uma casal. O filme tematiza os efeitos do colonialismo, do racismo e dos conflitos trazidos pelas identidades pós-coloniais na África e na Europa.

⁵ Para Sembene um contraponto positivo na obra de Rouch seria o filme *Eu, um Negro* (1958).

⁶ “Em 1982, Pierre Haffner realiza no Senegal uma série de entrevistas com novos cineastas africanos a fim de conhecer suas opiniões e percepções sobre a obra de Jean Rouch. Apenas cinco aceitaram o convite. O resultado dessa indagação foi publicado em dois números da revista *CinémaAction* e permitiu dar visibilidade a uma nova avaliação do legado do etnólogo francês pela nova geração de cineastas africanos. Havia uma continuidade entre os julgamentos da jovem e da velha geração de cineastas africanos. Desses depoimentos destacava-se principalmente a recorrência de velhos preconceitos contra o filme etnográfico” (Bamba, 2009: 96).

Como bem coloca Bamba (*ibid.*: 97),

À primeira vista, essas reações negativas podem parecer dirigidas contra a pessoa de Rouch. Mas, na verdade, elas são a manifestação sintomática do desconforto que sente qualquer africano diante das imagens etnográficas, que as encara como a “representação do colonizado”. A insuperável “exterioridade” do olhar no filme etnográfico predispõe, assim, o Outro às mais diversas críticas ao seu reflexo. Nas críticas dos cineastas africanos revela-se uma parte do fundo do inconsciente do colonizado: a suspeição e a aversão ao filme etnográfico em geral. A maioria dos filmes etnográficos é acusada de ser africanista. Ora, o africanismo da antropologia e da etnologia sempre incomodou os intelectuais africanos. Depois da colonização, a visão segundo a qual um filme etnográfico reflete a realidade africana vai na contramão da modernidade que as jovens nações independentes querem ostentar para o mundo. Com a retomada de seu destino em mãos, a “africanização” da história pelos próprios africanos ocorre conjuntamente com o questionamento da ideologia das ciências sociais. A reação dos cineastas africanos se traduziu por uma vontade de superação do retrato etnográfico, principalmente quando a representação documental estava impregnada de africanismo⁷

Os principais autores de filmes etnográficos na África foram Jean Rouch, David MacDougall, John Marshall e Robert Gardner. Dentre esses quatro o mais criticado foi Gardner. A produção dos quatro autores é bastante diferente, já citei um pouco do impacto dos filmes de Rouch cuja produção é mais conhecida do público brasileiro. De forma geral os trabalhos de David MacDougall e John Marshall sobre a África são também bastante sensíveis aos processos coloniais e seus impactos (ver abaixo).

Segundo Jay Rubi (1991), a obra de Robert Gardner pode ser considerada como a mais inclinada a ser objeto de crítica, pois foi projetada tendo por maior princípio a valorização estética de um exotismo, tanto através dos grupos registrados (mais “isolados”), quanto dos temas e recursos estilísticos e técnicos (enquadramentos, planos, decupagem e montagem). Para Rubi (*Ibid.*) na obra de Gardner a valorização de uma representação orientalista (Said) da África é patente. Isso é visível em filmes como *Rivers of Sand* (1974), sobre o papel da mulher entre os Hamar na Etiópia. Nesse filme os aspectos mais exóticos, como escarnificações e modificações corporais são híper

⁷ Bamba (2009: 99) porém é mais justo com o legado de Rouch, “Diferentemente de outros cineastas-etnólogos, Jean Rouch conseguiu (...) minorar as suspeições colonialistas por opções estilísticas que revolucionaram e consagraram toda a sua arte do documentário etnográfico”. E termina seu artigo dizendo que “Os mesmos cineastas africanos que não pouparam críticas ao etnólogo francês compartilham, consciente ou inconscientemente, com ele as mesmas preocupações sobre a África. Por ironia do destino, as desilusões das independências e as miragens dos ‘sóis das independências’ acabaram criando um ponto comum entre a ‘etnoficção’ de Rouch e as narrativas dos cineastas africanos. Jean Rouch, cineasta africanista ou africano? Os dois epítetos convêm para resumir os paradoxos, as contradições e as ambiguidades da relação do etnólogo francês, ou melhor, do ‘griot gaulois’, com a África” (*Ibid.*: 107).

representados com quase nenhuma contextualização antropológica, tendo sido inclusive objeto de denúncia dos antropólogos citados nos créditos como consultores.⁸

Sobre esse seu filme Gardner⁹ escreveu que,

The people portrayed in this film are called Hamar. They dwell in the thorny scrubland of southwestern Ethiopia, about one hundred miles north of Lake Rudolph, Africa's great inland sea. They are isolated by some distant choice that now limits their movement and defines their condition. At least until recently, it has resulted in their retaining a highly traditional way of life.

Hamar women eagerly accept their ritual whipping when boys come of age. Part of that tradition was the open, even flamboyant, observance of male supremacy. In their isolation, they seemed to have refined this not uncommon principle of social organization into a remarkably pure state. Hamar men are masters and their women are slaves. The film tries to disclose the effect on mood and behavior of lives governed by the idea of sexual inequality.

Como crítica a esse projeto, Rubi (*ibid.*: 12) lembra que,

The narrative spine of *Rivers of Sand* is an interview with a Hamar woman, Omalleidna, lamenting the role of women in her society. The theme of physical abuse dominates the interview and some of the intercut scenes. According to Strecker, "... instead of recognizing that Omalleidna's account was a conventionalized story of womanhood, Gardner treated it as though it were a factual commentary....Gardner, in his flat undialectical view of social life, did not recognize this irony" (Strecker 945). In other words, Gardner failed to realize what is an anthropological cliché -what people say about themselves is not the truth but data. "Interestingly, other critics have rarely mentioned this point [that is, the distortion of Hamar life in the film]. (...)" (Strecker, 373).

Deep Hearts (1981) foi realizado entre os Bororo Fulani e tematiza um ritual de exibição e sedução masculina que marca a passagem entre gerações e a distância entre gêneros. A mesma ausência de contextualização antropológica e o caráter de “grupo isolado” foi apresentada como crítica, pois o filme basicamente se restringe a enquadramentos e planos dos performances masculinos.¹⁰ Como escreveu Rubi, (*Ibid.*: 12), o filme “list no credit for anthropologist/translator/ethnographic advisor. (...) I can discover little about the circumstances of filming *Deep Hearts*, but logically there are two possibilities: either the film was made without benefit of any anthropologically

⁸ R. Gardner também realizou vários filmes nos anos 1970 sobre os Yanomami em parceria com o polêmico Napoleon Chagnon denunciado em vários contextos, sendo o mais conhecido o livro *Trevas do Eldorado* de Patrick Tierney, onde o autor narra a falta de ética tanto do pesquisador, quanto de suas agências de financiamento e do próprio governo dos Estados Unidos.

⁹ <http://www.robertgardner.net/film/>

¹⁰ O mesmo pode ser dito sobre *The Nuer* (1971) de Hilary Harris & Robert Gardner, pois o filme valoriza o trabalho fotográfico enfatizando a beleza do povo e região porém sem apresentar o contexto moderno do grupo realizando assim uma atualização exótica do famoso texto de E.E. Evans Pritchard sobre esse povo.

competent personnel, or those who participated did not wish to be associated with the film”. O mesmo grupo e tema viriam a ser posteriormente insistentemente registrados pela mídia ocidental¹¹, e, até mesmo por Werner Herzog em *Wodaabe - Herdsmen of the Sun* (1989) como paradigma de um exotismo higienizado.¹²

Como conclui Ruby (*Ibid.*: 14),

Gardner has remained faithful to the outmoded and inadequate notion that anthropology's primary task is to salvage the last remnants of "authentic primitive" culture. He seems unresponsive to or unaware of the ethical and political implications of these ideas and behavior. Rather than regard his films as anthropology, I believe it is more productive to critique them as the work of a Romantic artist who believes that the exotic Other provides him with a unique chance to explore his personal responses to humanistic questions such as death (*Forest of Bliss*), the role of women (*Rivers of Sand*) and gender identity (*Deep Hearts*). Because we are easily seduced by what some regard as Gardner's "artistic vision," some members of the anthropological community continue to appreciate Gardner's films as ethnographically significant. They do so, I might add, with the active encouragement of Gardner.

Os cineastas africanos passaram a se utilizar do cinema ficcional como resposta pós-colonial ao cinema comercial, documentário e etnográfico (ver detalhes no já citado artigo de Bamba, 2009, como também Gauthier, 1995). Esse tipo de crítica ganharia corpo ao longo das décadas seguintes sendo inclusive o argumento para a produção de cineastas africanos, entre eles Abderrahmane Sissako; Cheike Sissoko¹³; Djibril Diop Mambety; Flora Gomes; Idrissa Ouedraogo; Mweze Ngangura; Nacer Khemir; Ousmane Sembene e Souleymane Cissé¹⁴.

Um exemplo paradigmático é *Moolaadé* (2004) de Ousmane Sembene, sobre a ambiguidade dos tabus sociais. O filme se passa em uma aldeia africana e narra a recusa de quatro meninas em passarem pelo ritual da mutilação genital feminina (a cliteridectomia). Elas se refugiam na casa de uma mulher, Collé, que não permitira que sua filha passasse pelo ritual. Ela então invoca outra tradição da tribo, a “mooladé” (proteção sagrada que só pode ser revogada por aquela que a proclamou), indicada por

¹¹ Ver por exemplo a quarta parte da série da BBC *The Human Animal* (1994).

¹² Outro filme de R. Gardner, *Forest of Bliss* (1986), apareceu em uma lista dos melhores filmes segundo W. Herzog (nela também estavam *Les Maitres Fous* de Rouch e *Nanook of the North* de Flaherty).

¹³ *Genesis* (1999) utiliza as histórias sobre guerras fratricidas entre clãs tribais da bíblia cristã como metáfora pós-colonial para a África.

¹⁴ “Souleymane Cissé, definiu o seu filme *Yeelen* (1987) premiado no Festival de Cannes: “*Yeelen* foi feito em resposta e contra os filmes etnográficos europeus. Quis responder a um olhar exterior, a um olhar de sábios e de técnicos brancos, a um olhar estrangeiro” (*Cahiers du Cinéma*, n. 402, 1987: 29, *Apud* Bamba, 2009: 105).

uma corda colorida, que permite às meninas proteção e anistia. A pressão dos homens e do marido para que ela retire a mooladé constitui a narrativa tensa do filme.

Como escreveu o crítico de cinema Ruy Gardnier (2005), Ousmane Sembene “sabe que cinema político não é a adição de um conteúdo a uma estrutura conhecida (a dos filmes convencionais), mas a subtração de uma série de confetes espetaculares que mantém uma relação ilusionista com o espectador”. Moolaadé é “uma única linha reta com destino à resistência, ao questionamento, às tensões nascidas da relação entre a tradição e a modernidade” (*Ibid.*). A personagem Colle funciona como “a recipiente perfeita da mudança, da contestação (...), a encarnação de uma idéia” (*Ibid.*). Pois o objetivo do diretor é “claramente o de discutir uma idéia, e de criar uma ficção unicamente com o fim de desenvolvê-la e dramatizá-la” (*Ibid.*). Para o crítico, Moolaadé,

nos deixa feliz por reavivar uma posição em relação ao cinema e à vida que nos emociona, numa área – o “cinema político” – que geralmente costuma nos desabonar justamente por não ser sincero o suficiente, por ser mais retórico do que eficaz. Sembene, ao contrário, faz seu cinema com suas vísceras, e com precisão impecável (*Ibid.*).

Touki Bouki (1973) é o primeiro longa-metragem do diretor senegalês Djibril Diop Mambety. Baseado em sua própria biografia, o filme narra a história de Mory e Anta, que descontentes com o Senegal decidem ir para Paris (um lugar mítico e romantizado). O filme acompanha as aventuras frustradas do casal para conseguir o dinheiro para a viagem. No filme o diretor desenvolve o tema comum de seu trabalho, a marginalidade dos híbridos. Bastante influenciado pela *Novelle Vague* francesa, Touki Bouki trabalha com uma trilha sonora e uma montagem em ritmo frenético não usual do cinema africano até então. O filme utiliza basicamente os cortes abruptos, colisões de imagens típicas da montagem experimental, acompanhamento sonoro dissonante, e a justaposição de sons e elementos visuais antagônicos (pastorais, pré-modernos e modernos). Desse modo, o diretor trabalha na linguagem cinematográfica o contexto da modernização e do hibridismo do Senegal. O filme recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Moscou e o Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Cannes.

Esses cineastas procuraram inverter a estrutura narrativa fílmica ao colocarem o hibridismo modernizante como campo em relação ao tradicionalismo como contracampo. Ou seja, para tais cineastas a história e o movimento de independência das nações africanas eram o ponto de partida positivo dessas narrativas onde o

tradicionalismo aparece permeado de suas próprias contradições, hibridismos e ambiguidades.

A crítica aos filmes etnográficos não ficou apenas visível na produção dos cineastas africanos. Essa crítica também foi realizada por antropólogos e cineastas não africanos. Com relação a produção na África de David MacDougall, sua primeira fase como realizador, se destaca o curta *Under the Man's Tree* (1968/1974)¹⁵, uma espécie de *antropologia reversa* onde um grupo de homens Jie realizam comentários irônicos acerca do mundo industrializado ocidental.

Já John Marshall passou toda a sua carreira realizando filmes junto aos !Kung, ao longo de 50 anos, o que lhe permitiu documentar a transformação da vida tradicional da comunidade de caçadores a “beneficiários” de políticas públicas sob a imposição das reservas (bantustões). Seu primeiro filme (realizado com R. Gardner) *The Hunter* (1957), mostra um grupo !Kung em todos os procedimentos para realizarem uma caça a um grupo de girafas. Nas décadas seguintes, J. Marshall ira problematizar a miserabilidade dos !Kung sobre o regime das reservas, principalmente nos filmes *N!ai, the Story of a !Kung Woman* (1980), *The !Kung San - Resettlement* (1988) e na trilogia *A Kalahari Family* (2003).

A vietnamita Trinh T. Minh-há (poetisa, musicista, feminista e antropóloga) lecionou por muitos anos na África, especialmente no Senegal. Em 1983 ela lançou o media metragem *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*. Esse filme é considerado o primeiro filme etnográfico pós-moderno, nele a autora elabora uma requintada critica a representação da África e dos africanos nos filmes etnográficos. Segundo Trinh T. Minh-há essas descrições imagéticas valorizavam sobremaneira rituais e festas, momentos cerimoniais que ganhavam destaque e se constituíam como a maior parte dessas narrativas. Para ela essa representação deixava de lado o fato de que a maior parte da experiência social dos grupos humanos não se dá em momentos rituais, mas sim no cotidiano, no dia-a-dia. Momentos que constituem de fato a sociabilidade dos grupos e que não eram tematizados.

Da mesma forma que Touki Bouki trabalha com a dessincronia entre imagem e som, produzindo dois discursos concomitantes mas díspares, Trinh T. Minh-há também se utiliza dessa estratégia ao incluir voz off que ao invés de descrever a imagem produz um contra-discurso. Assim, ela sobrepõe à imagens *típicas* de um filme etnográfico (p.ex. um homem construindo um cesto de palha, mulheres carregando utensílios na

¹⁵ Direção de David MacDougall & Judith MacDougall.

cabeça), a narração, “menos de vinte anos foram suficientes para fazerem dois bilhões de pessoas se definirem como subdesenvolvidas”.

Nesse filme a autora realiza um filme experimental, um meta-documentário crítico, feminista e reflexivo onde a autora menos do que descrever os grupos realiza uma reflexão sobre a intradutibilidade das relações interculturais. Em um momento do filme ela diz, “Eu não pretendo falar sobre. Apenas falar ao lado”, ao recusar uma tradução como o espaço *ideal* dos espelhamentos, das utopias¹⁶, do consenso e do multiculturalismo, ela, inversamente, procura o espaço *pragmático* das contra-hegemonias¹⁷, das heterotopias¹⁸, das ironias¹⁹ e da interculturalidade²⁰. Reassemblage é um filme sobre a etnografia, e não um filme etnográfico no sentido estrito do termo, assim aqui ela opera uma inauguração do pós-modernismo no filme etnográfico procurando evocar no filme etnográfico menos as traduções ortodoxas e mais o princípio da etnografia como um encontro intersubjetivo (muito próximo do explorado por Fabian, 2013).

No seu filme seguinte, o longa *Naked Spaces: Living Is Round* (1985), a autora avança nesse tema e constrói um filme essencialmente crítico a homogeneidade das representações sobre a África, centrada em ritos e cerimônias. Ela coloca sua câmera no interior das residências e segue o cotidiano das atividades econômicas para deslocar o lugar de síntese do “olhar viciado ocidental”.

¹⁶ Em relação à *ação comunicativa* de Habermas, por exemplo, Foucault “considera uma utopia a ideia que pode haver um estado de comunicação em que os jogos de verdade pudessem circular sem obstáculos, a ideia de uma comunicação perfeitamente transparente” (Castro, 2009: 420).

¹⁷ “Eu, ao contrário, oporia a experiência à utopia. (...) a socialização real talvez, no século XX, se derivará das experiências” (Foucault *apud*, Castro, 2009: 420).

¹⁸ “As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou daquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases - aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (...). As heterotopias (...) dessecam o propósito, (...) contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos.” (Foucault, 1999: XIII).

¹⁹ “A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constituiu também uma estratégia retórica e um método político” (Haraway, 2000: 35).

²⁰ Segundo Canclini (2005), o conceito de interculturalidade se contrapõe ao usual multiculturalismo, pois para o autor o multiculturalismo reconhece strito senso a existência de diferentes identidades culturais. O conceito de interculturalidade pressupõe que a diferença cultural é construída no próprio jogo do poder através das estratégias de composição de patrimônios culturais, de negociações da autenticidade entre o tradicional e o moderno, da constituição de híbridos, sincréticos, simulacros dentre outros. Com interculturalidade o autor quer “examinar sob que condições se administram as diferenças, as desigualdades, a inclusão-exclusão e os dispositivos de exploração em processos interculturais” (ibid.,:53).

Nesse mesmo espírito experimental e crítico, o já citado Chris Marker coautor do pós-colonial *As Estatuas Também Morrem*, realizou *Sans Soleil* (1983), um marco na produção dos filmes etnográficos. Nesse longa o autor efetua inúmeros deslocamentos na linguagem (Derrida) a fim de provocar o olhar a não instaurar sínteses (sintaxes) homogeneizantes/hegemônicas. A estrutura não linear do filme desloca a atenção do exótico para familiarizar o espectador e criar uma solidariedade intersubjetiva (Fabian, 2013) com a narrativa em voz-off que projeta sobre as imagens sua experiência de viajante e sujeito hifenizado (no sentido pós-colonial). A estrutura do filme retoma a contextos diversos, principalmente, Japão e África pós-colonial a fim de problematizar a estética e a poética como função do poder e como forma de uma emergente linguagem poética de esquerda.

Esse tipo de experimentalismo também foi exercido em outros locais, como na Austrália. Dentre a produção etnográfica crítica se destaca o famoso *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1976) de Jerry W. Leach. O filme apresenta a apropriação pelos nativos trobriandeses do jogo de críquete britânico onde os times são formados por clãs tribais e onde o antagonismo clânico é encenado e performatizado por indumentárias, música, dança e provocações verbais (Esse filme e *Os Mestres Loucos* de Rouch são usados no capítulo final como exemplo do argumento geral que Taussig (1993) desenvolve em seu livro).

No aspecto da crítica pós-colonial, *Cannibal Tours* (1988) de Dennis O'Rourke é mais contundente. O filme acompanha um grupo de turistas europeus e norte-americanos durante suas férias onde a grande atração turística são as comunidades nativas da Papua Nova Guiné (Melanésia). O filme explora o contraste entre os turistas e a população nativa e enfoca os flagrantes onde o exotismo é reificado e hipervalorizado pelos turistas. A montagem e os enquadramentos também enfatizam a desigualdade econômica e o contraste racial entre os dois grupos. O título do filme alude a antropofagia ritual de alguns grupos melanésios em contraste ao *canibalismo* do turismo de exotismo. Assim o autor inverte o jogo etnográfico e ao invés de documentar os nativos melanésios ele documenta os nativos ocidentais em sua nova condição de viajantes, onde o turismo de exotismo global corresponde à assimetria da globalização econômica.

Esse mesmo efeito de inversão do campo de descrição etnográfica é realizado por Paula Heredia e Coco Fusco no curta *The Couple in the Cage* (1997). O filme é uma crítica a exposição do *outro* como o “outro exótico”, onde se revela o lugar do *outro* no

imaginário ocidental e a produção contemporânea de novas formas de racismo. O filme trata-se de uma performance de Coco Fusco e Guillermo Gomez-Pena onde a dupla interpreta um suposto casal de indígenas recém “descobertos” de Gautinau (uma ilha fictícia no Golfo do México), que são exibidos dentro de uma jaula em vários museus norte-americanos e europeus. As cenas da performance são contrastadas com imagens de arquivo de situações semelhantes que eram uma atração pública e popular até os anos 1930. Do mesmo modo que *Reassemblage* e *Cannibal Tours* citados acima, *The Couple in the Cage* inverte a narrativa para ter o “ocidental” como objeto da descrição, pois o filme problematiza a naturalidade com que o público interpreta os indígenas e a performance como reais. O filme serve para analisar a recepção do público a este tipo de exposição e o imaginário sobre o *outro*.

No Brasil Artur Omar produziu nos anos 1970 dois documentários (propositadamente falsos documentários) onde realiza uma crítica irônica as descrições folcloristas e dos antropólogos das décadas de 1930-60. Como parte do Cinema Novo, Artur Omar produziu em 1972 o curta *Congo*, um filme sem imagens, um *filme branco* onde letreiros substituem as imagens. O curta realiza uma crítica a domesticação da violência feita pelos folcloristas acerca da emergência das Congadas em Minas Gerais nos séculos XVIII.

Em *Triste Trópico* (1974), Artur Omar parodia o livro homônimo de Lévi-Strauss e as descrições sobre antropofagia dos cronistas. Denominado pelo diretor de um “falso documentário antropológico”, o filme “propõe uma crítica, plena de ironia e de alucinação, ao discurso da antropologia sob os trópicos. Seu protagonista, um surpreendente médico pequeno burguês, faz um percurso que vai inverter o sentido da demarche de Lévi-Strauss tal como a expressou no seu livro ‘Tristes Tropiques’” (Xavier, 1993). Enquanto a alegoria do Cinema Novo era concebida como um desvendamento, “a alegoria de *Triste Trópico* (o filme) é um movimento em direção à opacidade, e o que coloca um problema é o ato mesmo da leitura. *Triste Trópico* é metacinema e nesse ponto de vista ele se diferencia das formas do anticolonialismo dos anos 70 no Brasil” (*ibid.*).

O filme parodia Lévi-Strauss fazendo o protagonista experimentar o caminho inverso ao da civilização em uma apoteótica e carnavalesca crítica ao racionalismo a partir de sínteses impossíveis e inverossímeis. O filme conta a biografia surrealista de um médico paulista, recém-formado pela Sorbonne (Paris), que após voltar ao Brasil (nos anos 1920) lidera um movimento de êxodo rural messiânico. De médico ele se

torna um profeta indígena, que angaria inúmeros adeptos, e depois se transforma em um canibal.

Com o uso de voz off o narrador descreve a amizade do protagonista com André Breton, Paul Éluard, Max Ernst e Pablo Picasso, o filme desenvolve um fluxo discursivo que pelo hibridismo e pela ironia atualiza a relação entre o primitivismo e o surrealismo europeu com modernismo antropofágico brasileiro cujo paradigma é o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Nesse sentido, seguindo a leitura de Bezerra (2008), tal como os filmes citados acima, “a faixa sonora é terreno para grandes experimentações. Além da narração, as músicas e todo o tipo de ruído experimentam novas relações com as imagens, e a montagem não se decide por nenhuma possibilidade mais específica”.

Ainda segundo Bezerra (*ibid.*) a narrativa do filme “não tem compromisso com uma história e se desdobra em fragmentos e justaposições polifônicas, em um fluxo que quebra a montagem audiovisual”, assim, é na montagem que o diretor consegue produzir “o caráter histriônico [do] filme. A narração nunca encontra suas imagens, apesar de promê-las. (...) Triste Trópico frustra incessantemente as expectativas do espectador e exige uma relação ativa de decifração” (*ibid.*). Essa frustração é a positividade do filme, pois o tema do filme não é a biografia do médico paulista, o “objeto focado é a própria estrutura do filme documental. É em função da desarticulação dessa forma de ordenação que o filme é pensado. Trata-se de um (anti)documentário sobre a ilusão de conhecimento que o documentário está sempre a nos prometer” (*ibid.*).

Triste Trópico, portanto serve aqui como exemplo paradigmático para nos lembrar de que

crenças têm sua origem em valores compartilhados e que estes assumem a forma de convenções. Estas últimas incluem maneiras convencionais de representar o mundo no documentário (narradores sérios, prova visual, estilos observacionais de câmera, filmagens externas, etc.) e também maneiras de ver e pensar e explicar o mundo. Omar subverte as convenções e busca re-hierarquizar os elementos do documentário em uma nova combinação (*ibid.*).

Seguindo os passos de Nichols (2005) que definiu o documentário como sendo aquilo que os documentaristas fazem (uma tradição, um campo), assim como Geertz (1989) definiu a etnografia como aquilo que *faz* o antropólogo, Bezerra (*ibid.*) argumenta que,

precisamos entender que a tradição do documentário vai, em sua trajetória histórica, constituir para si mesmo uma rede de práticas, premissas, e valores, que envolve o gênero em uma esfera de autoridade para explicar o mundo histórico. A história dos usos das imagens documentais revela e constitui um papel de registro do mundo e o estabelecimento de um determinado pacto narrativo que orienta a leitura de documentários enquanto índices da realidade. Estas convenções e as formulações que compõem o documentário tradicional em uma composição determinada historicamente influenciam fortemente a definição do filme documentário e orientam a expectativa da audiência.

É nesse sentido que *Triste Trópico* lembra que esta forma é “hegemônica mas não unívoca” (*ibid.*), assim,

este (anti)documentário assimila os mais diversos recursos retóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações. A busca pelo novo se resolve em um mecanismo de constante ruptura com a estrutura do cinema documentário tradicional. No entanto, *Triste Trópico* não é negação do documentário, mas a expansão de seu vernáculo. Omar empreende um diálogo em bases polifônicas com uma determinada formação discursiva, não exatamente para rejeitá-la, mas para problematizá-la e apresentar a ela múltiplas possibilidades (*ibid.*).

Essa produção imagética contemporânea procura inverter o olhar viciado e perturbar a naturalização da linguagem do campo & contracampo, ou tradição & modernidade, invertendo os polos da descrição imagética. Recentemente um ensaio fotográfico premiado com a Menção Honrosa no concurso Pierre Verger da Associação Brasileira de Antropologia (2008) problematizou a relação campo/contracampo no mesmo sentido que defendo aqui nesse artigo, ou seja, como um campo diacrítico (História) e político (poder).

Trata-se do ensaio fotográfico de Silvia Caiuby Novaes intitulado “Imagens da Etiópia: Experiências de Estranhamento”²¹. Nesse ensaio a autora problematiza os cortes imagéticos que configuram o olhar orientalista e exotizante sobre a África. Mostra como a fotografia através de corte, enquadramentos e montagem pode tanto aludir ao tradicionalismo como a modernização da África. A autora mostra como a relação é recíproca e os próprios africanos também dialogam com as demandas por exotismo oferecendo imagens já prontas para as coleções pessoais dos turistas da mesma maneira com a qual se referiu Leiris sobre suas fotografias na África.

Em um artigo muito significativo a autora escreveu,

²¹ Veja as imagens em: http://www.abant.org.br/abant/publics/album_1.php?idalbum=00014

Em 2004 fiz uma viagem de férias à Etiópia (...) [eu] não tinha com as pessoas fotografadas nenhuma relação anterior. Muitas das fotos foram “compradas”, (...). Vender a própria imagem é uma das estratégias concebidas pelos Mursi para arrecadar recursos financeiros. Para estas fotos eles fazem altas produções visuais e não tem nenhum problema em encenar para a câmera. Como poucos, eles conhecem muito bem a “imagem exótica” que interessa aos turistas. Neste caso é o pagamento em dinheiro a base da negociação para a captação de imagens, sem o que elas não são consentidas (Caiuby Novaes, 2012: 24).

Assim, em 2005 a autora apresentou um ensaio dessas imagens no XXIX ANPOCS, como ela escreveu, “Algum tempo depois percebi o quanto eu havia editado meu olhar para a apresentação destas fotos e resolvi fazer uma nova exposição, desconstruindo meu olhar e mostrando como as fotos haviam sido construídas” (*ibid.*: 25), ou seja, “Foi olhando a seleção do conjunto exposto em 2005 (...) que pude perceber alguns critérios, que norteavam minha escolha. Esta segunda exposição busca desconstruir a primeira” (Caiuby Novaes, s/d). Como sintetiza a autora, “cabe ao pesquisador plena consciência das imagens que ele quer ver publicadas a respeito das pessoas que pesquisa. Este é um outro aspecto da ética do pesquisador (...). Suas imagens contribuirão certamente para a imagem que se terá daquele povo” (*ibid.*, 2012: 27).

IIIª Margem: Conclusão à deriva

A representação é um elemento da linguagem, desse modo, objetificação pública de saberes e conhecimento, portanto, é um campo de poder. Sua estrutura e forma de funcionamento é diferentemente apreendida e utilizada pelos atores sociais assimetricamente localizados no espaço social. A objetificação e performatividade das culturas indígenas, por exemplo, é hoje um acontecimento no campo imagético brasileiro bastante evidente sobre como grupos minoritários estão agenciando essa grande genealogia imagética onde campo e contracampo são as formas por excelência de alternativas-artísticas de intervenção.

Cada vez mais amplos, os espaços de *valorização* do multiculturalismo se multiplicaram ao longos das últimas duas décadas, mas também com eles vieram todas as exigências por exotismo e *autenticidade* demandadas por seu público. Nesses espaços, os grupos minoritários veem construindo objetificações e performances de elementos de suas culturas como um sinal diacrítico e como linguagem simbólica de ingresso em tais locais, assim, conseguiram atualizar sua condição étnica diferenciada.

Do ponto de vista dessa estrutura atual, esse multiculturalismo deve ser percebido como um processo intercultural no sentido proposto por Canclini (2005) (ver nota 20). Nesse sentido, os híbridos são os entes que habitam o terceiro espaço, essa terceira margem à deriva da interculturalidade. A tradição da etnografia e seus recursos imagéticos são acionados/agenciados na produção cultural e na mobilização política dos grupos minoritários.

Esse *regime*²²*imagético*, essa di-visão que o exotismo atualiza, essa *terceira ima[r]gem*, hibridismo, anula “fim e começo”, já que:

o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio (Deleuze & Guattari, 1995: 37)

Inominável, pois seguindo o caminho iniciado nesse artigo, “Godard acredita que o cinema foi feito para pensar o impensável. E o impensável é a vida” (Machado, 2001: 70). Como escreveu o crítico de cinema Paulo Ricardo de Almeida (*s/d*), em Nossa Música,

Jean-Luc Godard se posiciona (...) a favor do cinema que busca o invisível e o ininteligível, ou seja, que conhece a limitação da imagem em representar nada além do que o óbvio, tantas vezes repetido, a serviço de estratégia de poder que privilegia o discurso dominante contra as minorias que teimam em resistir com suas diferenças!

A primeira parte de Nossa Música é intitulada de Inferno, segundo Almeida (*ibid.*) “Mais do que imagens desconexas, o Inferno aponta para forma dominante de cinema em que a imbecilização é o desejado, em que a visibilidade total, paradoxalmente, acaba por nada mostrar, pois apenas reitera o que já se aceita como verdade estabelecida”.

O exercício de Godard é “Descrer na inocência da Imagem, sabê-la enquanto veículo para afirmação e para imposição do estilo de vida europeu e norte-americano” (*ibid.*). Neste filme Godard “cria babel multicultural em que cada voz procura seu

²² Tomo de maneira livre a noção de *regime* como sendo “all those arrangements that regulate the way the demands put into the system are settled and the way in which decisions are put into effect” Easton views these procedures as ‘the rules of the game’ and as the criteria for legitimizing the actions of those involved in the political process... it seems more fruitful to view the ‘rules of the game’ or ‘regime’ as the standard for legality and leave the question unanswered whether the support of the rules or regime is derived from legitimacy or from some other source” (*apud*. Souza Lima, 1995: 82).

próprio espaço de expressão, o qual está em permanente tensão e conflito com o lugar ocupado pelo outro” (*ibid.*). Aqui,

O Eu e o Outro, a existência do primeiro condicionada, necessariamente, à presença do segundo. O campo e o contracampo, verbalizados e visualizados por Godard durante a aula de cinema em que, alternando fotografias de judeus e de palestinos, desnuda a base estruturante da narrativa clássica a fim de apresentá-la não somente como dispositivo ideológico de negação da alteridade, mas também enquanto ponto de partida para a descoberta da mesma, através da identificação e da resistência ao discurso homogeneizante (*ibid.*).

Como escreveram Mitre *et al.* (2003),

Já no fim de sua aula Godard diz que o princípio do cinema é ir até a luz e apontá-la para a nossa noite. Enquanto isso na tela, uma lâmpada presa por um fio balança como um pêndulo apontando para um lado e depois para o outro do quadro. Esse movimento metafórico revela a essência do próprio cinema, que dá a ver apenas o lado para o qual a luz está apontando. Godard, com esse movimento pendular, quer mostrar que apesar de o cinema não ter a capacidade de iluminar toda uma cena ao mesmo tempo, ele pode dar luz aos dois lados. O cinema tem a capacidade de fazer coexistir as visões e verdades que estão em lados opostos. A realidade não se apresenta de forma assim tão clara; ela, na medida em que ampara várias versões, nos limita. E é o cinema a arma para transgredir esses nossos limites de percepção. O cinema é feito para ampliarmos nossa visão e nossa imaginação, para "pensar o impensável", como diz Godard. A experiência de fazer um filme e de assisti-lo é o momento que perpetua esse deslocamento de nossos olhares. Diretor, ator e espectador compartilham então de uma transformação mútua, no fim da qual, o mundo de cada um já não é o mesmo.

Implicações políticas e estéticas impõem repensar a oposição fácil entre real e imaginário e a ideia de que pode existir um discurso verdadeiro do real (um suposto realismo etnográfico/científico). Foucault (2000: 162) escreveu que,

Me parece que existe a possibilidade de fazer funcionar a ficção na verdade; de induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, e fazer de tal sorte que o discurso de verdade suscite, ‘fabrique’ algo que não existe, quer dizer, ‘ficcione’. Se ‘ficcione’ história a partir de uma realidade política que a faz verdadeira, se ‘ficcione’ uma política que não existe a partir de uma realidade histórica.

Para além do exotismo e da autenticidade, a *colagem* surrealista pode ser uma possibilidade de consenso dos hibridismos culturais e modelo para se ir a campo. Como escreveu Piault (2007b: 216), “Documentar o real é um empreendimento que não pode esvaziar os meios da ficcionalização. O ato poético da descoberta, [...] o empreendimento ficcional cujo uso e reconhecimento devem ser reivindicados na produção audiovisual da Antropologia”. O próprio Rouch disse que “o cinema, arte do

duplo, já é a passagem do mundo do real para o mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceptual a um outro, ginástica em que perder pé é o menor dos riscos” (Jean Rouch, *apud* Piault, 2007a: 205).

O enquadramento, a montagem, a narração já são interpretações,

Não é mais possível dissociar a descrição da interpretação, e o que produzimos não é uma simples reprodução do real, mas necessariamente uma impregnação de sentido. Trata-se do que Husserl identifica como uma permanente *intencionalidade* do olhar a partir do qual se percebe o mundo como espaço de co-existência”. (Piault, 2007b: 212).

O trabalho da antropologia visual hoje “não responde à obrigação na qual inicialmente se acreditava: a de que ela era suscetível de assumir e que era capaz de produzir uma *realidade-em-espelho*, desvelamento sem discurso de uma verdade do mundo sobre o qual não haveria somente uma boa maneira de dar conta.” (*ibid.*: 214). Pois, “o que nós descobrimos pouco a pouco interrogando a imagem produzida é que ela não é, em nenhum caso, um reflexo, mas que ela reproduz, isto é, que ela constitui, que ela fabrica um objeto particular, novo em sua natureza e em sua significação em relação ao que evoca”. (*ibid.*: 215).

E, por fim, concordo com Piault (*ibid.*: 217) sobre a natureza da antropologia audiovisual, ela se constitui no estabelecimento “de um plano de interrogação espaço-temporal [...] cuja ambigüidade seria a sua virtude profunda: tratar-se-ia, com efeito, de uma aproximação assintótica de uma alteridade supostamente perceptível, aproximável, disposta à comunicação e, no entanto, sempre irreduzível a ela”.²³

Referências

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. (s/d). *Crítica: Nossa Música*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/notremusique.htm>. Acessado em 25/03/2014.

BAMBA, Mahomed. (2009). *Jean Rouch: cineasta africanista?* In: Devires. Belo Horizonte, V. 6, N. 1, P. 92-107, Jan/Jun.

²³ Convido o leitor a assistir a um vídeo etnográfico experimental que realizei e tematiza as questões desse artigo: Campo & Contracampo Pankararu [disponível em: <http://vimeo.com/58844635>].

BATISTA, Marilda. (2004). *Ética e imagem em antropologia: algumas considerações*. In: OLIVEN, Ruben et alii (org.). *Antropologia e Ética*. Niterói, Editora da UFF/ABA.

BEZERRA, Júlio. (2008). *Documentário do avesso*. In: Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tristetropico.htm>. Acessado em: 20/03/2014

CAIUBY NOVAES, S. (s/d). *A construção da fotografia em "A Viagem e o exercício do olhar - Imagens da Etiópia"*. Disponível Em: http://www.abant.org.br/abant/publics/album_1.php?idalbum=00014. Acessado em: 19/03/2014.

_____, S. (2012) *A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia*. In: *Illuminuras*, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez.

CANCLINI, Néstor García. (2005). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

CASTRO, Edgardo. (2009). *Vocabulário De Foucault*. Tradutor: Ingrid Muller Xavier. Editora: Autentica.

CLIFFORD, James. (1998). *Sobre o Surrealismo Etnográfico Sobre*. In: *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Costa. Rio de Janeiro: Ed.34.

FABIAN, Johannes. (2013). *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece o seu objeto*. Petrópolis: Vozes.

FONSECA et al. (2003). *Notas na escuridão*. Disponível em: <http://documentarioeficcao.blogspot.com.br/2008/01/nossa-msica-jean-luc-godard-2003.html>. Acessado em: 02/03/2014.

FOUCAULT, M. (2000). *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____, M. (1999). *As Palavras e as Coisas*. 3ª edição - São Paulo Martins Fontes.

GARDNIER, Ruy. (2005). *Moolaadé*. In: *Contracampo – Revista de Cinema*; nº 75/76. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/moolaade.htm> Acessado em: 28/03/2014.

GAUTHIER, Guy. (1995). *Le Documentaire: un autre cinéma*. Paris: Armand Colin.

GEERTZ, C. (1989). *Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura*. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, p. 13-41.

GONÇALVES, Marco Antonio. (2008). O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks.

HARAWAY, Donna. (2009). *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: TADEU, Tomaz (org. e trad.), HARAWAY, Donna e KUNZRU, Hari. Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano. 2ª Edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora.

MACDOUGALL, D.; HENLEY, P.; *et al.* (2006). *II Futuro del Cinema Etnografico: manifesto de Leiden*. In. Antropologia Museale. Revista della Societa Italiana per la Museografia Beni Demoetnoantropologici. Anno 4, Numero 14, Speciale 2006. www.amrivista.org. Tradução: Patrícia Monte-Mor; In. Catálogo da 11ª Mostra internacional do Filme etnográfico; 2006.

MACHADO, Tiago da Mata. (1999). *O Segredo atrás da Porta no sonho do cinema clássico e a consciência necessária do cinema moderno*. In: Devir: Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MITRE *et al.* (2003). *Campo. Contracampo. Música*. Disponível em: <http://documentarioeficcao.blogspot.com.br/2008/01/nossa-msica-jean-luc-godard-2003.html>. Acessado em: 20/03/2014.

NICHOLS, Bill. (2005). Introdução ao documentário. Campinas: Papirus.

PEIXOTO, Fernanda Areas. (2006). *O nativo e o Narrativo: os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michael Leiris*. In: Antropologia Francesa no séc. XX. Org. Miriam Grossi; Julie Cavignac e Antonio Motta. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.

PIAULT, Marc Henri. (2007a). *Um cinema espelho? Por uma realidade partilhada*. In: Reunião Brasileira de Antropologia. Conferências e práticas antropológicas. Org. Grossi, Miriam, (et.al.). Blumnau: Nova Letra.

_____, Marc Henri. (2007b). *Uma produção imagética, para fazer o quê?* In: Reunião Brasileira de Antropologia. Conferências e práticas antropológicas. Org. Grossi, Miriam, (et.al.). Blumnau: Nova Letra.

RUBY, Jay. (1991). *An Anthropological Critique Of The Films Of Robert Gardner*. In: Journal of Film and Video 43.4 (Winter 1991).

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. *Um Grande Cerco de Paz. Poder Tutelar, Indianidade e Formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes. 1995

TAUSSIG, M. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge. 1993

XAVIER, Ismail. *As alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo: Brasiliense, 1993.